

A TRAJETÓRIA POÉTICA DE TOULOUSE-LAUTREC NO ACERVO DO MASP

Lilian Papini

Esse trabalho apresenta parte do projeto que propõe a análise da trajetória artística de Toulouse-Lautrec como perspectiva para o estudo das onze obras que compõem o acervo do artista no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Faz parte dessa pesquisa analisar o contexto de formação do acervo do MASP para, dessa forma, entendermos o que é essa coleção no meio artístico brasileiro. Vou tratar da ideia de trajetória que tenho como hipótese para a composição da coleção Toulouse-Lautrec presente no acervo do MASP, traçarei os principais pontos a partir da perspectiva de três obras.

Mais do que uma trajetória temporal, baseada em datas, a trajetória poética se refere ao desenvolvimento do fazer artístico de Lautrec. É nisso que se encontra a relevância dessa coleção do MASP: encontramos obras da primeira fase de Lautrec, de seu desenvolvimento nos ateliers, do seu período em Paris em contato com muitas experimentações - fotografia, gravura, influências de pintores - até obras de seu período final, no qual ele recupera o fazer artístico da primeira fase, assim como algumas temáticas.

Uma característica relevante de Lautrec como artista foi ter permanecido aberto a toda influência, incorporando ao longo do tempo diversos elementos em seu próprio estilo, criando dessa forma seu fazer individual. No conjunto de sua obra podemos detectar a influência de seus mestres, a princípio nas suas práticas e depois na abertura de suas ideias para as novidades da época. Sua primeira fase é claramente influenciada por Princeteau, pintor de cenas de caça de quem foi aluno desde os seus 16 anos; nesse período seus temas eram baseados principalmente nessas cenas, com animais e paisagens do campo. O crítico francês Arsène Alexandre afirmou a proximidade da fatura entre os dois artistas ao declarar que “apenas certa hesitação e inexperiência caracterizam o trabalho do discípulo, e às vezes devemos olhar duas vezes para distinguir um do outro” (ARSÈNE apud FREY, 1997, p. 7). Encontramos também nesse momento alguns retratos de desconhecidos e o único autorretrato ainda existente do pintor.

Obra “Cão (esboço de Touc?)”

A maior parte das obras dessa primeira fase encontra-se hoje no Musée Toulouse-Lautrec, em Albi, cidade natal do artista. O MASP, por sua vez, possui a pintura em madeira Cão (esboço de Touc?), realizada possivelmente em 1881. Essa obra do início da carreira de Lautrec mostra um cão, provavelmente um dos cães de sua família. Pinceladas rápidas, largas e bem marcadas, a forma é dada pelo movimento do pincel, podemos perceber o empastamento de cores. A exploração da agitação do pincel pode ser lida como uma antecipação do seu modo livre de elaborar signos gráficos, sendo uma nota pessoal de sua expressão. Com poucas pinceladas percebe-se a silhueta do cachorro e seu abalo quase de recuo, com as pernas traseiras flexionadas e a cabeça virada.

A presença de animais na obra de Lautrec não aparece mais depois desse período de 1880-1881, com exceção de duas obras que retratam exatamente cães, primeiro em torno de 1890, quando ele pinta “Cachorrinha Follette” e, depois, em 1897 com “Bouboule, bulldog de madame Palmyre”. No entanto, como

é visível, sua fatura se difere totalmente de Touc, pois são pinturas a tinta óleo diluída e realizadas sobre cartão com pinceladas escassas, como estudos para litogravuras, processo característico dessas fases.

O quadro do MASP está mais próximo do retrato da cachorra “Margot”, realizado no mesmo período de Touc. No entanto, o que o distingue de qualquer obra conhecida de Lautrec com a mesma temática é sua pose, é o única que caracteriza quase um instantâneo fotográfico, como se fosse a foto de um cão surpreendido, ao contrário das outras na qual o cão aparece posando estático de frente ou de perfil. No fim de sua vida Lautrec realiza alguns desenhos nos quais aparecem de novo imagens de cachorros, Camesasca (1988) refere-se a essas manifestações como um retorno aos “temas da infância”.

Obra “Comtesse de Toulouse-Lautrec”

Princeteau considerava que já havia ensinado tudo o que era possível para Lautrec. Em 17 de abril de 1882 Lautrec entrou no ateliê de Léon Bonnat, famoso retratista fiel às tradições da pintura francesa, pintor acadêmico par excellence. Ele considerava os impressionistas “farsantes e revolucionários”. Ponto que foi nesse momento da transição de ateliês que Lautrec teve contato com Charles Du Passage, que transmitiu ao artista o entusiasmo pelas cronofotografias que mostravam o real movimento do andar dos cavalos. Isso mostra a origem do interesse desde cedo de Lautrec pela da expressividade do movimento.

Ainda no ateliê de Bonnat, Lautrec passou por um período de estudo clássico em que se interessava mais por pinturas de artistas acadêmicos. Por isso, é pouco provável, como é sugerido em alguns documentos, que tenha pintado nessa fase o quadro presente no MASP com traços caracteristicamente impressionistas na qual representa sua mãe, A Condessa de Toulouse-Lautrec. Julia Frey, na biografia do artista, afirma que

(...) Bonnat teria considerado uma visita ao território deles [os impressionistas] como um sinal de heresia. Mais tarde, Henri ficaria sabendo que seus colegas [do ateliê] já tinham escapado para investigar o novo movimento artístico, mas seu próprio trabalho em 1882 não mostra nenhuma influência desse tipo. Obedientemente, ele copiava os modelos vivos ou de gesso providenciados por Bonnat, criando sombrios desenhos com carvão, em que a ênfase era sobre a perspectiva e não sobre a fluidez das linhas. (FREY, 1997, p. 19)

Nesse mesmo período ele conheceu outros artistas do clube que seu pai freqüentava, entre eles os trabalhos de Jean-Louis Forain parecem ser o princípio do interesse de Lautrec pelo realismo social com seus dândis, cavalos de pista de corridas, cenas de salas de tribunal, produções teatrais e o mundo da vida noturna - dançarinas, atrizes e demi-mondaines. Dessa forma seu fascínio por Edgar Degas, que ele só conhecerá posteriormente, já é explicado por essa influência de Forain.

Em nossa obra, a mãe de Toulouse-Lautrec é representada de perfil sentada num banco no meio do jardim de Malromé. Essa pose em perfil é constante em muitas obras de Lautrec. Podemos perceber a relação do branco da roupa com o branco das flores e o contraste com o verde das pinceladas das folhas. As pinceladas mais delicadas e difusas nos remetem à pintura impressionista, como a de Pissaro e Berthe Morisot (CAMESASCA, 1988, p. 208). Toulouse-Lautrec possuía uma ligação muito forte com a mãe, ela foi retratada em outros momentos, nos quais ele buscou variar suas pesquisas em formato, com efeitos e outras técnicas.

A datação dessa obra é incerta, tanto na documentação quanto nos catálogos do artista, mas de acordo com algumas cartas de sua mãe para sua avó é possível que seja de 1884. Em uma carta (FREY, 1997, p. 52), a Condessa Adèle fala da rotina com Lautrec: “nas manhãs, Henri me pinta no meio de nossas lindas hortências”. Em comparação com outras pinturas da mãe, a única em que é clara a presença das hortências é a obra do MASP. Em outra carta do mesmo verão ela continua a falar das sessões de pintura: “ultimamente, meu artista não me têm dado tempo suficiente para ir até Verdelais, pois o estudo que está fazendo de sua mamãe exige a luz do começo da manhã”.

Isso mostra como apesar de sua fama do traço rápido, da captação do momento, sua produção era baseada em estudos profundos das formas, das cores e das luzes. Daniel Wildenstein ao falar do acesso que teve aos inventários de Joyant, que revelaram muitas cartas entre Henri e sua Mãe, faz uma afirmação que nos faz sentir essa busca de Lautrec, que esteve presente em toda sua carreira:

E nesses “papéis Joyant”, vemos um Lautrec em busca da perfeição. Ficamos sabendo que ele pintava cinco quadros antes de fazer uma litografia. Depois, os quadros eram, às vezes, vendidos ou destruídos... Mas, podemos principalmente vê-lo procurando, procurando, e depois encontrando. É maravilhoso. É a genialidade de um pintor (2004, p. 179).

Wildenstein também ressalta essa relação entre a mãe e o pintor, que alguns autores vão usar como argumento para justificar o fascínio de Lautrec pelas mulheres e o fato de em diversos momentos se fixar na representação de uma delas e realizar muitas obras da mesma personagem.

Em 1882 Lautrec havia saído do ateliê de Bonnat e ido para o recém aberto de Cormon. Este pintor era mais liberal, fazia parte do grupo dos *juste milieu*, combinava elementos da linha acadêmica e da vanguarda impressionista, o que pode explicar a característica da pintura de Lautrec no quadro do MASP. Cormon era mais flexível e dizia que “nada pode ficar estacionário neste mundo, tudo muda e deve mudar, uma escola [de arte], portanto, não pode ficar parada. Ela deve sujeitar-se à transformação se quiser sobreviver” (FREY, 1997, p. 33). Essa influência foi marcante para Lautrec que passou a revelar sua preferência por pintores como Degas, Monet e outros impressionistas. Nessa fase ele começa a se intrigar com os efeitos incidentais de luz e movimento e posteriormente ele vai se concentrar nas distorções do rosto de seus modelos causados pela luz artificial.

Obra “Monsieur Fourcade”

Em torno de 1885, Lautrec já frequentava os cafés concerts e cabarés de Montmartre, continuava a fazer retratos de acordo com as lições do antigo professor Bonnat: cabeça e ombros proporcionais e estudos de rostos em que eram ausentes a linguagem corporal. No entanto, foi nesse momento que começou a fazer estudos de corpo inteiro ou de partes do corpo, muitas vezes com mais de uma pessoa no quadro, já mostrando elementos de consciência social e criando imagens narrativas de determinados momentos. Desenvolveu com seus estudos algo que aplicou claramente nessa obra, a força de um rosto gerada pelo fato de ignorar as outras partes do corpo. Aprendeu com Degas que o importante era a pose do momento impermanente, era nela que se concentravam inúmeras poses, de atitudes e momentos diversos.

Na presente obra, o banqueiro Henri Fourcade aparece no meio de um salão, se sobressai entre outros personagens descaracterizados; os traços do pincel são bem percebidos, com pouca tinta e destaca-se no cartão à mostra. É assinado e datado a lápis no canto direito superior: à mon bon ami Fourcade 89 HT Lautrec. No meio da documentação da obra foi encontrada uma análise de 1991, feita por Aguilar:

O retrato de Adèle, mãe do artista, revela traços determinantes de seu início. A implantação da personagem na folha denota um sentido decorativo notável, amplificado pelo uso do branco que unifica paisagem e figura. O perfil incisivo parece o de uma esfinge, combinado perfeitamente à natureza aristocrática da personagem. Tudo que está contido, em surdina, na Comtesse de Toulouse-Lautrec passa à frente em Monsieur Fourcade, a imobilidade advinda da pose, com luz estudada, na primeira obra, recebe o choque elétrico da motricidade na segunda. A definição desenhística demora-se apenas no rosto do banqueiro, o entorno se transforma em sugestão espacial, auréola do transeunte. O clima fantástico da redondeza irrompe habitado por silhuetas estranhamente coroadas que concorrem com a cartola do protagonista, parafraseando-a em cebola, capuz e outros adereços. A maneira como desmonta a perspectiva tradicional impondo um papel de trapezista ao amigo, cruzando um percurso arriscado transparece nos lineamentos atópicos do salão. O emprego da técnica mista rememora neste instante a lição de Degas, especialmente quanto ao pastel que indicia a mão nervosa do autor à febre do evento pictural. Não se trata de esboço, a importância que o pintor confere a esta obra está em seu envio ao Salão dos Independentes de 1889.

O trabalho de Lautrec estava mudando, refletindo influências que ultrapassavam seus professores, por exemplo, foi nessa fase que ele conheceu o pintor veneziano, protegido de Degas, Federico Zandomenighi, de quem Lautrec teria aprendido, segundo seu amigo Gauzi, a ver os personagens sob uma ótica fotográfica, escolhendo um ângulo que mostrava apenas uma parte da cena, a qual se estendia para além das bordas da tela, características também das gravuras japonesas. Do contato com Van Gogh experimentou novas pinceladas e hachuras multicoloridas, de George Seurat. Lautrec tirou o contraste das cores. Entre 1886 e 1889 demonstrou seu sentimento ambíguo em relação ao trabalho no ateliê de Cormon, como disse numa carta à Adèle, “era chegada a hora de uma revolução no ateliê”, ele se tornou descontente e mais intolerante em relação às técnicas de pintura e artistas que se preocupavam mais com a maneira pela qual se aplicava a tinta do que com o efeito do trabalho acabado. Passou a repudiar a pintura “envernizada”, possivelmente pelo seu desdém por obras ganhadoras de prêmios em salões oficiais que possuíam essa característica.

Para abrandar o brilho da pintura a óleo, ele agora adotava uma técnica que tinha visto no artista Jean-François Raffaelli: pintar com tintas a óleo bem diluídas sobre papelão ou tela bruta, produzindo uma superfície fosca, meio granulada, a qual acinzentava o efeito das cores e se parecia com pastéis quando secava. Agora suas pinturas eram amiúde reduzidas a desenhos lineares aos quais se ajuntavam ligeiras camadas de tinta. (...) Ele estava pintando com terebintina sobre papelão, utilizando um método de desenho extremamente linear (FREY, 1997, p.95).

Representações de amigos similares a Monsieur Fourcade podem ser largamente encontradas nessa fase de Lautrec como, por exemplo, na pintura que retrata seu primo Louis Pascal de costas, que também se encontra no MASP. Exemplos de retrato de personagens da rica burguesia pode ser “Delaporte au Jardin de Paris”, assim como “Portrait de François Gauzi” ou o “Portrait de Paul Sescou” e muitos outros. A peculiaridade

da obra do MASP é a ambientação em que se encontra Fourcade, que foge da constante representação do ateliê do artista como nos outros retratos, por ser apresentado em um ambiente público se aproxima mais do retrato de Delaporte. O corte fotográfico dessa obra mostra a influência de Zandomenighi, ao mesmo tempo em que o afasta das obras citadas, na qual os personagens são apresentados com o corpo inteiro.



Fig. 1. (1880) Henri de Toulouse-Lautrec, O Cão (Esboço de Touc). Óleo com essência sobre cartão, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil.

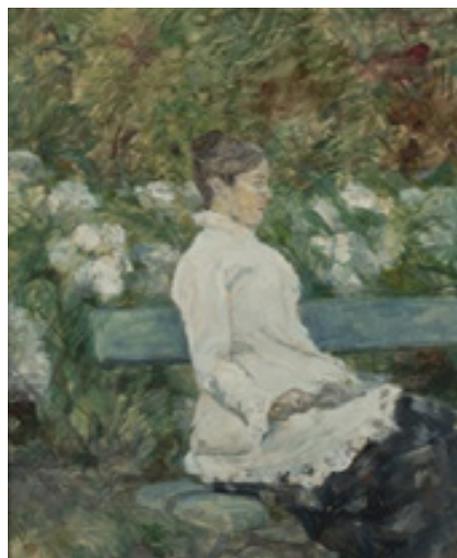


Fig. 2. (1880-1882) Henri de Toulouse-Lautrec, Madame la Comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec au Jardin de Malromé. Óleo com essência sobre cartão, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil.



Fig. 3. (1889) Henri de Toulouse-Lautrec, Monsieur Fourcade. Óleo com essência sobre cartão, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARDI, Pietro Maria. História do MASP. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

CAMESASCA, Ettore. Trésour du Musée d'Art de São Paulo - De Manet à Picasso, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1988.

DURAND, José Carlos. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FREY, Julia. Toulouse-Lautrec – A life. New York: Viking, 1994.

GAUZI, François. Lautrec et son temps. Paris: David Perret, cop. 1954. (La bibliothèque des arts).

LECLERCQ, Paul. Autour de Toulouse Lautrec. Pierre Cailler. Gêneve, 1954.

MOULIN, Raymonde. Le marche de la peinture em France. Les Éditions de Minuit. Paris, 1967.

REWALD, John. Le Post-Impressionnisme – de Van Gogh à Gauguin, traduit de l'anglais par Alice Bellony-Rewald, Albin Michel, 1961, Collection Pluriel.

WITTROCK, W. Toulouse Lautrec: The complete prints, Edited and translate by Catherine E. Kuehn, London: Sotheby's Publications, 1985.